

FACULTÉ DE MEDECINE DE PARIS

ANNÉE 1969

THÈSE

No
462

POUR LE

DOCTORAT EN MÉDECINE

(Diplôme d'État)

PAR

Simone SIGNARBIEUX-CARO

Née le 3 Août 1933 à Paris

Ancien Externe des Hôpitaux de Paris

Ancien Interne des Hôpitaux Psychiatriques de la Seine

Présentée et soutenue publiquement le 29 Mai 1969

LE CONCEPT DE SUBLIMATION
SES IMPLICATIONS THÉORIQUES
ET CLINIQUES

Président : Monsieur E. HOUSSET (Professeur)

DACTYLO-SORBONNE

8, Rue Casimir-Delavigne
PARIS-VI

1970

FACULTE DE MEDECINE DE PARIS

-:-

Année 1969

N°

T H E S E

pour le

DOCTORAT EN MEDECINE

(Diplôme d'Etat)

par

Simone SIGNARBIEUX-CARO

Née le 3 août 1933 à Paris

Ancien Externe des Hôpitaux de Paris

Ancien Interne des Hôpitaux

Psychiatriques de la Seine

-:-

Présentée et soutenue publiquement

le 29 mai 1969

-:-

LE CONCEPT DE SUBLIMATION

SES IMPLICATIONS THEORIQUES ET CLINIQUES

-:-

Président : Monsieur E. HOUSSET (Professeur)

-:-

DACTYLO-SORBONNE

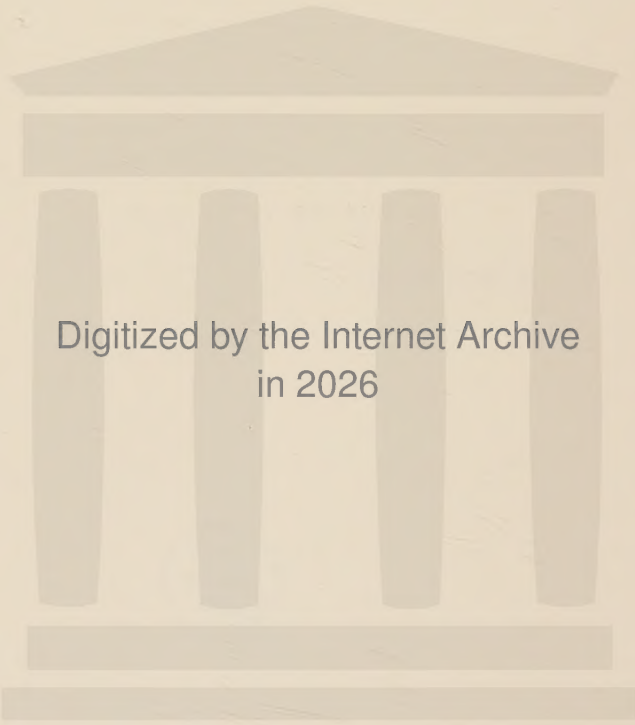
8, rue Casimir Delavigne

PARIS - 6ème

1970



A mon MARI



Digitized by the Internet Archive
in 2026

A la mémoire de mon PERE

A ma MERE

A mes AMIS

particulièrement

Docteur Paulette WILGOWICZ

Gérard WILGOWICZ

Je remercie vivement

le Professeur André BOURGUIGNON

A qui j'exprime ma gratitude
pour la compréhension et
l'intérêt qu'il porta à
ce projet

Je remercie vivement

le Docteur de VERBIZIER

Médecin Directeur de l'Hôpital de
jour "L'élan"

A qui je suis reconnaissante
de m'avoir permis d'utiliser
l'observation d'une expérience
d'art-thérapie effectuée dans
son service par Mademoiselle
VOISIN, ergothérapeute, et
le Docteur RAPEAU dont la
collaboration me fut précieuse

A mes Maîtres d'INTERNAT

Docteur BERGERON

Docteur BORENSTEIN

Docteur CARRERE

Docteur DAUMEZON

Médecins chefs des Hôpitaux

Psychiatriques de la Seine

En témoignage des difficultés
de l'exercice de leur
pratique dans les hôpitaux
psychiatriques

Au mouvement universitaire de Mai 1968

LE CONCEPT DE SUBLIMATION

Ses implications théoriques et cliniques

-:-

INTRODUCTION

-:-

"Dans la littérature psychanalytique, on recourt fréquemment au concept de sublimation; il est en effet l'index d'une exigence de la doctrine dont on voit mal comment on pourrait se passer. L'absence d'une théorie cohérente de la sublimation reste une des lacunes de la pensée psychanalytique."

Cette citation est la conclusion de l'article "Sublimation" dans le "Vocabulaire de la Psychanalyse" de LAPLANCHE et PONTALIS paru en 1967.

Nous n'avons pas tenté de faire une étude complète des hypothèses actuelles sur la sublimation, tant il est vrai que ce concept semble avoir valeur résumante de la pensée de chaque auteur, d'où il découle une extraordinaire diversité des interprétations. En fait, l'objet de ce travail est parti d'une exigence personnelle de répondre à un certain nombre de questions tirées des champs d'observation psychanalytique, psychiatrique et culturel.

1) La sublimation dans la cure psychanalytique.

Elle représente une des issues heureuses d'une analyse réussie, mais ce critère nous amène à formuler divers thèmes de réflexion:

- les analystes s'accordent à remarquer la difficulté de distinguer ce qui dans un mou-

vement sublimatoire du discours du patient implique ou non un caractère défensif. D'autre part, la clinique psychopathologique est essentiellement la base de la recherche de l'élaboration du concept de sublimation ; à travers l'exégèse de l'oeuvre de FREUD, à travers les travaux modernes, les essais théoriques ne permettent pas de lever l'ambiguïté : la sublimation est-elle, en tant que processus désésexualisé au profit de la culture, un processus défensif ou non ?

- Quel est l'aboutissement du processus de sublimation ? Est-ce la relation, ouverte, aconflictuelle avec autrui, est-ce l'adaptation (finalité qui pourrait répondre à l'idéal de l'analyste pour son patient) ?

- Les activités sublimées du sujet analysé seront-elles limitées par le champ de l'adaptation, et donc peu révélatrices de grandes capacités créatrices, ou au contraire, contribueront-elles à amener le sujet créateur en puissance, à renforcer sa singularité et le laisser indemne des exigences de l'idéal social contemporain ?

- Le processus de sublimation n'est-il pas l'essentiel du phénomène analytique qui se poursuit après la terminaison de la cure, loin du témoin unique de l'expérience de déconflictualisation qu'est l'analyse ? L'exercice de l'autoanalyse ne peut-il être considéré comme tout travail tendant à l'harmonisation de la personne, à une recreation perpétuelle, à une sublimation.

2) La sublimation dans l'Art-Thérapie.

En psychiatrie hospitalière, les expériences d'art thérapie ont donné naissance à la création d'art pathologique, et dans le développement actuel, elles ont dépassé la simple visée

occupationnelle. La sublimation pose ici le difficile problème de ses rapports avec la psychose et la création d'art dans un itinéraire qui pourrait être le suivant : art-thérapie et créativité, créativité et sublimation, sublimation et guérison.

L'art-thérapie, dans la civilisation moderne, fut inspirée par les travaux d'Anna FREUD et de Mélanie KLEIN, qui découvrirent les effets thérapeutiques du dessin chez l'enfant vers 1930. Elle fut étudiée de manière extensive chez les malades mentaux à partir de 1939 et révéla le fait primordial de son efficacité : les processus de création prenant le pas sur les processus destructeurs, ouvrent un chemin vers la sublimation.

L'art-thérapie, apparaît comme une des voies possibles vers la guérison :

- en tant que langage de l'inconscient, s'exprimant dans la représentation plastique, évitant la censure du verbal ;
- en tant que décharge cathartique des fantasmes par la libération des pulsions, permettant au psychothérapeute un accès direct aux conflits inconscients et instaurant une nouvelle relation d'objet, une adaptation au réel, une restauration narcissique, une réconciliation avec le monde.

Mais elle est aussi révélatrice de la créativité chez des malades incultes ou sans formation aux arts plastiques, indemnes de toute "tare culturelle" - comme en témoigna le peintre DUBUFFET - par l'accession à une recherche esthétique de l'expression, de la forme, à l'élaboration d'une règle, d'un style.

Nous nous poserons donc plusieurs questions:

- L'oeuvre d'art-thérapie est-elle un produit de sublimation ?
- Le développement du processus de sublimation, par la canalisation de l'énergie libidinale dans un investissement culturel, est-il parallèle au processus délirant ou absorbe-t-il celui-ci ?
- L'énergie pulsionnelle mise en jeu est-elle desexualisée ?
- La création dite d'Art Pathologique doit-elle être séparée de la création d'Art ?

Pour les psychiatres, elle est de nature particulière, imprimée par la folie, et de style unique à travers son caractère d' "inquiétante étrangeté". Par les nombreuses expositions, les recherches qu'elle suscite elle est actuellement intégrée dans le domaine scientifique.

Pour le peintre DUBUFFET, qui a fondé en 1947 ce mouvement orienté et caractérisé qu'est l'Art Brut, il n'y a pas d'art pathologique, il n'y a que des créations artistiques.

3) La sublimation et ses rapports avec la création.

La création en tant qu'oeuvre novatrice, accomplie dans le domaine culturel, et survivant au créateur, porte en elle une subversion de la culture établie ; la dimension souvent dramatique de la vie des créateurs et de leur itinéraire solitaire appelle les questions suivantes :

- en tant qu'achèvement suprême, la création est-elle partie ou totalité du produit de sublimation ?
- le processus de sublimation est-il l'essentiel du processus créateur ?
- quelles relations existent entre la sublimation, déconflictualisation intérieure et

accomplissement dans la création, oeuvre originale, et la fonction sociale de celle-ci qui porte aussi un contenu collectif et provoque souvent le scandale.

Pour Freud la sublimation caractériserait

- l'évolution de l'homme normal. Ce critère de la normalité semble exclure l'homme créateur dont les conflits ne peuvent être réduits à une catégorisation psychopathologique abusive, méconnaissant la nature du processus créateur ; les capacités sublimatoires que manifestent à travers leur prodigieuse créativité les homosexuels, éclairent un autre aspect des liens entre la sublimation et la génitalité.
- Dans quelle mesure la désexualisation, qu'impliquerait le processus de sublimation absorbe l'énergie pulsionnelle, désexualisation qui tendrait à nier l'érotisation fréquente que provoque l'effervescence créatrice.

Dans un premier temps, nous dégagerons les idées essentielles se rapportant au concept de sublimation dans la littérature psychanalytique. Puis nous tenterons une application de ces hypothèses à travers trois études cliniques qui nous ont semblé significatives des relations entre sublimation, création et psychose, le Pharaon AKHENATON, le danseur NIJINSKY et une expérience d'Art-thérapie chez un psychotique.

CHAPITRE I

LE CONCEPT DE SUBLIMATION ET LA LITTÉRA- TURE PSYCHANALYTIQUE

Nous n'essaierons pas de faire une étude exhaustive du concept de sublimation dans la littérature psychanalytique, projet qui dépasserait nos possibilités du fait de la richesse et de la diversité des interprétations. Néanmoins, nous tenterons d'en dégager les idées jugées par nous essentielles, en s'attachant à les articuler dans une logique qui sera la nôtre. Pour ce faire, nous retiendrons tout d'abord le remarquable mémoire d'O. FLOURNOY "La sublimation" où l'auteur, à l'occasion d'une minutieuse et complète analyse des vicissitudes du concept dans l'oeuvre de FREUD, tente d'en faire une synthèse personnelle.

Le terme de sublimation fut introduit dès 1897 par FREUD dans une lettre à FLIESS, mais l'effort de théorisation du concept n'est entrepris qu'en 1905 dans "les trois essais sur la sexualité".

Dans le "Vocabulaire de la Psychanalyse", LAPLANCHE et PONTALIS notent que le terme "sublimation" évoque à la fois le terme de "sublime employé notamment dans le domaine des Beaux-Arts pour désigner une production suggérant la grandeur, l'élévation, et le terme de sublimation utilisé en chimie pour désigner le procédé qui fait passer un corps directement de l'état solide à l'état gazeux. FREUD, tout au long de son oeuvre,

"revient à la notion de sublimation pour tenter de rendre compte, d'un point de vue économique et dynamique, de certains types d'activités soutenues par un désir qui ne vise pas, de façon manifeste, un but sexuel. Par exemple création artistique, investigation intellectuelle, et en général, activités auxquelles une société donnée accorde une grande valeur."

La première question qui se pose est de savoir quelle est l'origine pulsionnelle de la sublimation. FREUD, dans "Les trois essais sur la sexualité" propose la sublimation comme une des issues possibles de la vie sexuelle prégénitale. Il apparaît que ce point de vue n'est pratiquement jamais mis en doute, quelles que soient par ailleurs les divergences des auteurs sur l'importance à accorder aux différents stades de l'évolution libidinale (oral, anal, phallique). Nous n'en discuterons pas ici ; toutefois, nous citerons - à titre de référence - l'interprétation de MENDEL à propos de son étude sur la création artistique : la sublimation correspondrait à l'intégration sur un mode essentiellement oral du MOI des pulsions anales et phalliques.

Le second point que nous aborderons est le problème majeur qui est constamment présent dans l'oeuvre de FREUD et, maintenant encore, reste non résolu : la sublimation en tant que desexualisation, est-elle, ou non, un mécanisme de défense ?

Il apparaît clairement que FREUD n'a jamais voulu distinguer nettement la sublimation d'une formation réactionnelle. Si les accomplissements d'ordre esthétique ou scientifique (impliquant la notion de création) étaient des produits de la sublimation, FREUD a tou-

jours refusé de placer l'attitude religieuse sur le même plan et il est resté curieusement discret à l'égard de l'engagement politique à une époque qui voyait s'épanouir l'éthique socialiste (discrétion qui s'est retrouvée chez beaucoup d'analystes lors des "événements de mai" en France).

Cette constatation nous suggère une réflexion : il nous semble capital, dans l'investigation psychanalytique, de faire la distinction entre l'étude des phénomènes collectifs tels que les religions, les idéologies, liés au développement d'une civilisation, et l'étude des processus d'investissement d'un individu dans tel ou tel phénomène collectif.

Dans la littérature psychanalytique, la sublimation est souvent assimilée à une défense (M. KLEIN : mécanisme de neutralisation, A. FREUD : dixième mécanisme de défense, FENICHEL : défense réussie ; JONES, SHARPE : défense contre une tendance paranoïaque ; BERGIER : système de défense contre une défense, etc...). Pourtant, avec FLOURNOY, nous retiendrons comme essentielle l'hypothèse de FREUD dans "Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci" : "il y aurait eu à l'origine de la sublimation un échec partiel du refoulement et ce serait cette portion de désir non refoulé qui serait la source de l'énergie sublimée". (Il est remarquable que cette hypothèse soit née à partir d'une réflexion sur la création artistique et non pas de l'observation clinique pathologique). Dans cette conception, la pulsion d'origine prégénitale pourrait être :

- soit refoulée avec deux issues possibles : la défense névrotique et la perversion (retour du refoulé) ;

- soit sublimée, c'est-à-dire transformée pour un accomplissement non sexuel, dans le-

quel le désir trouverait sa totale satisfaction.

La sublimation apparaît ainsi comme un concept limite semblable à la génitalisation où l'objet et le but de la pulsion coïncident : objet et but sexuels dans le cas de la génitalisation, objet et but non sexuels dans le cas de la sublimation. FLOURNOY propose, pour consacrer cette caractéristique, la notion d'objet-but.

La coïncidence de l'objet et du but de la pulsion permettrait un investissement aconflictuel, sans conflit intérieur, ce qui n'exclut pas qu'il ne pourrait pas y avoir conflit avec l'extérieur, avec la communauté, et c'est en ce sens que la sublimation se distinguerait fondamentalement de l'adaptation.

Quel peut être l'objet-but de la sublimation ? Il fait appel à un ordre de valeur situé à l'extérieur de la sphère sexuelle, il doit à la fois correspondre aux désirs du sujet et s'intégrer aux aspirations culturelles de la communauté.

FLOURNOY propose une classification des objets-buts culturels de la sublimation :

- valeurs morales : l'éthique, la religion, la politique, etc... ;
- valeurs esthétiques ; les Beaux-Arts, etc..
- valeurs scientifiques : les activités scientifiques, etc...

La notion de valeur culturelle est une notion qui précède l'individu, qui le dépasse et appartient au groupe social et c'est en cela, à notre sens, qu'elle tient compte, dans une certaine mesure, du principe de réalité.

La question se pose donc de comprendre à

quel niveau topique se situe l'intégration dans l'appareil psychique des valeurs liées à la communauté, valeurs qui, notons-le bien, susciteront des exigences telles qu'elles transformeront à la fois l'objet et le but de la pulsion sexuelle.

Suivant LAGACHE, il semble que, structuralement, on puisse distinguer quatre groupes de valeurs :

- valeurs originaires du ÇA permettant la satisfaction immédiate de la pulsion ;
- valeurs d'origine du MOI IDEAL, valeurs narcissiques qui renvoient à l'identification primaire à un être investi de la toute-puissance, c'est-à-dire la mère ;
- valeurs d'origine de l'IDEAL du MOI, valeurs d'obéissance à l'idéal de la société qui reproduisent à l'intérieur de la personnalité la relation autoritaire parent-enfant ;
- valeurs originaires du MOI, plus spécifiquement socio-culturelles, FLOURNOY suggère que ce serait ces dernières qui seraient typiques de la sublimation car elles constitueraient un "idéal conscient de la personnalité en rapport avec l'idéal du groupe social". Sur ce point nous le suivrons pas, et ceci pour une raison essentielle :

La création, activité de sublimation la plus réussie dans l'esprit de FREUD, nous apparaît comme un dépassement, une subversion des valeurs établies, alors qu'au contraire, l'adaptation à l'idéal social donne naissance au conformisme. Il nous semble que les valeurs narcissiques du MOI IDEAL, dans la définition de LAGACHE, jouent un rôle essentiel dans la genèse de la sublimation, comme d'ailleurs dans la genèse de la psychose.

Alors que FREUD n'a jamais distingué les notions d'Idealich (moi idéal) et d'Ichideal

(idéal du moi), certains auteurs en ont fait deux formations intrapsychiques différentes. Nous citerons la définition qu'en donne LA-GACHE : "Le MOI IDEAL conçu comme un idéal narcissique de toute-puissance ne se réduit pas à l'union du MOI avec le ÇA, mais comporte une identification primaire à un autre être, investi de la toute-puissance, c'est-à-dire la mère." - "L'idéal personnel est un idéal narcissique de toute-puissance, il n'admet d'identification qu'à des personnages exceptionnels et prestigieux. Si le sujet éprouve des sentiments pénibles en rapport avec sa valeur personnelle, ce sont des sentiments d'infériorité, d'impuissance, d'échec ; si le sentiment de faute apparaît, c'est pour avoir manqué à cet idéal narcissique"... "Le MOI IDEAL est encore révélé par des admirations passionnées pour de grands personnages de l'Histoire ou de la vie contemporaine, que caractérisent leur indépendance, leur orgueil, leur ascendant. La cure progressant, on voit le MOI IDEAL s'esquisser, émerger comme une formation irréductible à l'IDEAL du MOI. Dans ses tentatives de dégagement par rapport au SURMOI, le sujet s'appuie sur l'identification à des personnages prestigieux, à l'analyste, retour d'une identification primaire qui avait été refoulée avec l'établissement du SURMOI."... "les rêveries de l'adolescence ne sont pas seulement des rêveries érotiques, mais aussi des rêveries "mégalomaniques". Le MOI IDEAL est réinvesti, ou son investissement est renforcé, souvent avec l'appui de nouvelles identifications à des personnages prestigieux."

Dans son étude sur la sublimation artistique, MENDEL attache également une grande importance aux identifications et dit : "grâce aux identifications, une partie de la libido narcissique orale parvient à s'organiser sur le mode objectal, sur le mode anal de la

pénétration et de la captation d'un pénis paternel donnant un pouvoir précis, et non plus sur le mode de l'envahissement diffus, de l'introjection globale d'un objet phallique indifférencié -. Le pénis paternel a pris une forme délimitée". D'autre part, il précise la nature du fantasme dans la sublimation. Le fantasme, porteur du désir, est le répondant psychique de l'oralité, source de l'inspiration artistique ; et il gardera de son origine orale la globalité et la plénitude du narcissisme primaire, quel que soit son contenu oral, anal ou phallique.

Nous retrouverons le fantasme sublimé, remanié et transmué dans la Création, qui fonde l'identité du sujet dans une recreation de l'objet.

CHAPITRE II

SUBLIMATION ET REVOLUTION : LE PHARAON

AKHENATON

Dans un mouvement lent et monotone, la gestation de la civilisation égyptienne se poursuit durant plusieurs millénaires et tente de se dégager de l'Asie matriarcale, sa partie archaïque. Vers 1345 av. J.C., une mutation se produit, incarnée dans la figure la plus surprenante des rois dynastiques, le Pharaon mystique Akhenaton.

En 1912, K. ABRAHAM, s'appuyant sur les données historiques connues à cette époque, fit un essai de psychanalyse appliquée sur la personnalité de ce roi qu'il considéra comme le précurseur du monothéisme judéo-chrétien. Rappelons brièvement ces données historiques que reconstituèrent Weigall et Breasted :

L'Empire d'Egypte était le plus puissant sous la XVIIIe dynastie ; il avait été fondé par Thoutmosis III et Amenophis II, remarquables par leurs guerres impérialistes et leur sauvagerie. Le père d'Akhenaton, Amenophis III était un roi pacifiste et ami des Arts ; il épousa une étrangère, Tiye, fille d'un prêtre immigré d'Asie, qui lui donna tardivement un fils Amenophis IV, futur Akhenaton. La reine aurait domine le roi, se serait emparé des rênes du pouvoir et aurait introduit l'initiation au culte d'Aton, dieu du soleil honoré jadis en Egypte sous le nom de Râ, mais aussi divinité proche d'Adonis dont le culte est vivant en Asie. Amon, dieu principal de l'Egyp-

te aurait été progressivement détrôné. A la mort d'Amenophis III, la reine Tiye assuma la régence avec ses conseillers, elle maria son fils âgé de dix ans, à une petite princesse asiatique Néfertiti et fit d'Aménophis IV l'instrument de ses ambitions jusque dans le règne de son fils, qui consacra l'idéal religieux de sa mère et l'influence asiatique de son origine dans le culte d'Aton : il s'attribua d'ailleurs le nom d'Akhenaton.

Pour ABRAHAM, l'oeuvre révolutionnaire d'Akhenaton reflète une forte fixation maternelle et une opposition profonde et systématique à l'autorité du père mort "donnant l'impression d'un combat", opposition traduite dans la destruction du culte d'Amon et l'invention d'une paternité supraterrrestre. Le "complexe paternel" et l'identification maternelle, balayant les idéaux du père pour en instituer de nouveaux, font "reconnaître en lui un type d'être qui existe de notre temps", un névrosé moderne. Pour ABRAHAM le processus de sublimation est lié au "refoulement prononcé de sa vie pulsionnelle", de sa révolte contre l'autorité du père, contre "la toute-puissance que l'enfant attribue au père à l'origine" soit un essai représentatif de solution du conflit infantile.

En 1967, Christiane DESROCHES-NOBLECOURT a retracé dans "Vie et mort d'un pharaon" l'existence du jeune roi Toutankamon dont la découverte du tombeau en 1922 par Carter et Carnarvon allait bouleverser les recherches des égyptologues en révélant pour la première fois, intact, le bagage funéraire d'un pharaon. A la lumière de cette découverte, apportant de nouveaux éléments historiques sur cette époque, la fascinante personnalité du roi Akhenaton, qui avait précédé Toutankamon sur le trône (peut-être était-il son frère), s'éclaire d'un jour nouveau et à travers son

oeuvre la fulgurante révolution qu'il instaura, dite "hérésie amarnienne".

De ces données nouvelles, nous avons retenu comme essentielle l'hypothèse de C. DEROCHES NOBLECOURT, de la corégence d'Akhenaton avec son père, hypothèse qui semble admise par la majorité des égyptologues. La personnalité d'Amenophis III n'était pas aussi effacée qu'on le pensait : il témoignait beaucoup d'égard aux dieux solaires et en particulier à la manifestation du globe (oeil du soleil), en réaction à l'autoritarisme du clergé d'Amon et à l'obscurantisme du dogme. Son mariage avec une roturière étrangère, Tiye, fut une provocation religieuse précise : les prêtres d'Amon ne pouvaient plus "proclamer sur les murs de leurs sanctuaires que leur dieu s'était substitué au souverain, le jour des noces, en fécondant une indiscutable fille royale, issue de Dieu" ; c'était porter une atteinte profonde à la théogamie d'Amon.

Il nous semble important de noter qu'à la Cour d'Amenophis III existait une organisation militaire ancienne, le Kep, constituée en partie par des fils de princes nubiens ramenés lors des expéditions militaires punitives ; ceux-ci, par leur éducation culturelle de haut niveau, formaient l'élite intellectuelle des fonctionnaires de la Cour, tout en restant fidèles à leur patrie, la Nubie, et donc peu sensibles au conformisme d'une société qui dans ses racines n'était pas la leur. Pendant le règne d'Amenophis III ils jouèrent un grand rôle dans la réforme religieuse, dans le développement des arts, le raffinement de la vie de la Cour et dans l'exigence d'une paix durable. Tous les idéaux qu'Akhenaton allait porter à leur apogée se trouvaient donc en germe dans l'entourage de son enfance.

Un programme aussi subversif ne peut être établi sans la complicité du vieux roi et de l'élite intellectuelle dont les exigences spirituelles et le besoin de changement expliquent le soutien puissant de la réforme "amarnienne". Lors du Jubilé du roi Aménophis III, la corégence avec le prince héritier Aménophis IV fut déclarée. Elle aurait duré quatre ans. Le roi aîné demeurait en sa capitale thébaine, garantissant habilement la stabilité du régime, tandis que le jeune roi choisissait de bâtir une cité nouvelle à la gloire du dieu Aton, nommée "AKHET-ATON" ou : horizon du globe, sur la rive orientale du Nil. Aménophis IV préméditait et consacrait dans cette ville le bouleversement le plus complet de la tradition. C. DESROCHES-NOBLECOURT cite encore que "pour affirmer publiquement l'agrément de la branche aînée de la dynastie à l'aventure religieuse que menait le jeune couple - Akhenaton et Nefertiti -, la dernière fille que la reine Tiye avait mise au monde avait reçu le nom de Baketaton."

L'oeuvre révolutionnaire d'Akhenaton après son investiture, prit tout son éclat, et s'accomplit durant un règne très bref. Le roi mourut vers l'âge de 28 ans.

Ce qui nous intéresse, c'est autant la valeur religieuse de l'expérience de ce roi mystique, par son prolongement à travers les siècles, que la transformation de sa personnalité qui, à partir de certaines prédispositions, que nous résumerons dans l'oralité prévalente de son caractère, parvint à travers la création du monothéisme et dans cette création à trouver un équilibre à la fois hors de son temps, et dans son temps. Il assure un effet de transition entre une culture archaïque et une culture nouvelle qui tente de se dégager de l'empreinte asiatique matriarcale ; et plus qu'une transition,

c'est une mutation qui se fait jour.

Ce n'est pas "le complexe paternel", la soumission aux ambitions maternelles, que le roi Akhenaton sublimera dans son oeuvre. Amenophis III avait déjà fortement imprimé son règne de ses idéaux pacifiques et religieux, et contenu toute révolte possible du sacerdoce amonien détrôné, à travers la deuxième puissante personnalité du royaume, l'intendant Amenotep, son éminence grise. D'autre part, sans avoir eu l'importance politique officielle qu'on lui prêta au début du siècle, l'influence de la reine Tiye est ailleurs, elle domine essentiellement le monde relationnel prégénital du roi Akhenaton et ses tendances fusionnelles, source de ses capacités sublimatoires.

La révolution d'Akhenaton dite hérésie amarnienne est essentiellement religieuse, mais se prolonge dans les domaines artistique, social, moral. Le culte d'Aton est le culte d'un dieu unique, démiurge universel, qui a son origine dans un remaniement conceptuel du dogme de la déesse Maât, fille de Ré, substance spirituelle supérieure, incarnée dans la Justice et dans l'Ordre. Cette origine bisexuée du dieu Aton se manifeste dans le grand Hymne que fit composer le roi, dont nous avons retenu les thèmes essentiels : le dieu Aton source de vie et de lumière, est créateur universel, éclatant de beauté, capte ses créatures par son amour infini, tient le monde dans sa main, engendre et nourrit, père du roi, l'a mis dans le secret de sa force. Cet hymne glorifie la beauté, l'amour enchaînant, la fécondité, l'omnipotence et la fusion divine, qui renvoient au symbole de la mère universelle à l'origine de la race humaine avant sa séparation en deux parties bénéfique et maléfique : c'est la puissance fécondante et bénéfique des plus

anciennes figures mythiques.

La sublimation des désirs procréateurs primitifs du roi est la source de la création du monothéisme, du dieu père-mère unis, et dans son identification fusionnelle divine, il crée un idéal de l'homme qu'il engendre à son image ; il fait disparaître les dieux des morts et les dieux punitifs de l'enfer, excluant tout manichéisme de la morale religieuse ; il interdit la reproduction de la toute-puissance divine.

La prégnance de la sublimation religieuse se retrouve dans l'idéal plastique, dont il dicta lui-même les impératifs aux artistes civils, plus libérés que les artistes religieux des canons thébains. Les caractéristiques de l'art amarnien résident dans le réalisme de la vie quotidienne, l'expression de la vie intérieure, et le mouvement qui rompt avec l'idéalisation et l'immobilité des représentations antérieures, symboliques de l'immobilité dans la Mère. La puissance divine fertilisante est traduite dans l'exagération et l'allongement des formes, le prognatisme et le ventre ballonné du pharaon.

L'éthique sociale du roi reflète encore la sublimation de ses pulsions agressives. Il s'opposa à toute manifestation de cruauté, aux sacrifices humains, à la guerre et au maintien violent de l'hégémonie égyptienne dans les pays vassaux. La reconnaissance des hommes dans leur différence est une des vérités les plus étonnantes de son règne. Il introduit l'art dans la vie, mais aussi une tentative de rationalisation dans la suppression des pratiques magiques nocturnes, et qui justifie l'édification de la cité amarnienne sur la rive orientale du Nil, loin de Thèbes, contestant par là le fondement du culte osirien du clergé amonien établi symboliquement sur la rive occidentale. Il af-

firme une conception de sa personnalité royale très simple et très proche du peuple, dont le niveau social ne fut jamais aussi amélioré.

Le renoncement d'Akhenaton à la sexualité polygame agressive de ses ancêtres (dont le harem est un exutoire privilégié) lié à la forte identification maternelle primitive, se révèle dans la fixation monogame. La reine Nefertiti, d'une grande beauté, est une reine adulée, et le témoin enthousiaste et consulté dans l'entreprise utopique du roi. On peut remarquer que la primauté donnée aux femmes sous Aménophis III va s'affirmer dans l'idéal de couple qu'incarnèrent Akhenaton et Nefertiti, et leur volonté de bonheur.

A la fin du règne d'Akhenaton, une corégence avec Smenkhéré frère du roi, semble avoir été instituée pour endiguer la révolte du clergé amonien, désavoué et pourchassé, révolte qui annonce les signes avant-coureurs de la contre-révolution. L'absence de combativité du roi semble liée à une déssexualisation trop intense de ses pulsions, et le pressentiment d'une vie brève joua probablement un rôle important dans le désir fanatique de vivre un monde idéal.

Sa perception du monde est fondamentalement différente de la perception commune et va au-delà de celle de son père qui fût l'instigateur de la réforme. L'idéalisation de ce monde est portée par la nostalgie du sentiment de toute puissance originaire du narcissisme primaire fusionnel qu'à décrit FREUD. Cette toute-puissance fut projetée sur ses objets parentaux, révélée dans l'identification à sa mère, fondement de l'identification paternelle et des identifications à l'élite spirituelle de la Cour.

Ce n'est pas le fantasme du meurtre du Père et le combat contre sa toute-puissance qui sont à l'origine du monothéisme atonien, mais la sublimation des fantasmes procréateurs et les puissantes identifications aux idéaux parentaux dont le dépassement s'incarne dans la résurrection divine.

Il est à remarquer que si MENDEL insiste sur la culpabilité intense de l'apparition du Dieu-père unique des religions monothéistes, la déiification de la mère universelle père-mère unis dans le monothéisme atonien exclut tout manichéisme dans le dogme et ses applications, ce qui le différencie fondamentalement des monothéismes judéo-chrétien.

L'oralité fusionnelle qui prévaut dans le désinvestissement des pulsions prégénitales est à rapprocher de la théorie de M. KLEIN qui a distingué deux positions successives initiales distinctes des stades libidinaux et établi que les capacités sublimatoires se fondent dans la position dépressive succédant à la position paranoïde. Cette thèse nous semble déterminer la relation d'objet et de style de ce créateur dans son rêve métaphysique et sa dimension démesurée, rêve qu'il parvint à réaliser.

CHAPITRE III

SUBLIMATION, ART ET FOLIE : le danseur

NIJINSKY

Dans cette étude, le processus de sublimation s'est trouvé confronté d'une part à la grâce et au génie du danseur, à ses créations chorégraphiques révolutionnaires, à son extraordinaire célébrité, d'autre part aux relations de l'homosexualité, de la création et de la psychose.

Dans un ouvrage remarquable consacré à Nijinsky, Françoise REISS a reconstitué à travers divers témoignages oraux et écrits une biographie solide, et traité sur le plan philosophique, esthétique et religieux, le problème de la grâce. Notons que le journal de Nijinsky, écrit lors du premier épisode psychotique, venait d'être traduit en langue française en 1953. Nous nous sommes inspiré des faits et des critiques de l'époque recueillis par F. REISS pour retracer les grandes lignes de la vie du danseur et tenter de résoudre l'énigme de sa personnalité, qui, illustra le mythe tragique d'Icare par la fusion avec l'absolu.

L'enfance et l'Ecole Impériale.

Vaslaw Nijinsky, né à Kiev en 1890, est issu d'une famille de danseurs. Son père Thomas, danseur remarquable, avait fondé une troupe de ballets ambulante ; sa mère, polonaise, danseuse brillante, avait renoncé à sa carrière après son mariage ; délaissée par son mari, elle se consacre à ses trois enfants :

l'aîné semble atteint d'arriération mentale, Vaslaw, second fils, précède de deux ans sa soeur Bronislava, future danseuse des Ballets Russes.

A dix ans, Vaslaw, qui porte tous les espoirs de sa mère, est présenté à l'Ecole Impériale, institution modèle formant l'élite des danseurs russes depuis 1735, sous le haut patronage du Tsar et des Grands Ducs, délégués à la direction de l'Ecole. Chaque année, un examen implacable sélectionne quinze enfants parmi plusieurs centaines d'après des critères exclusivement physiques, psychologiques et intellectuels. L'enseignement de la Danse y est exceptionnel, synthèse de la technique française, du classicisme latin et du romantisme slave. Il se double d'un enseignement culturel général qui vise à situer les artistes dans une perspective sociale aristocratique, par leur admission dans la haute société russe et internationale. La discipline de fer, l'idéal quasi-religieux de l'Art et les rituels hygiéniques règlent une vie de style monastique. Nijinsky fait partie des élus par ses dispositions anatomiques parfaites, ses aptitudes sensorielles et ses qualités de coordination.

Il va révéler d'emblée des dons exceptionnels et une passion dévorante pour la Danse, faisant l'admiration de ses maîtres. Mais très rapidement apparaît un décalage entre ses talents artistiques (élévation, ballon, art de la pantomime) et son activité scolaire marquée par un retard global, une hyper-émotivité, évoquant un tableau de dysharmonie évolutive.

La "franc-maçonnerie" juvénile est cruelle avec ce sujet polonais à l'élocution difficile au visage mongol, de milieu social pauvre et,

qui, en outre est, le plus brillant élève de la classe de danse. Il est l'objet de persécutions et d'un rejet social total. Vers l'âge de 14 ans, un de ses adversaires les plus acharnés le fait tomber en élevant un chevallet crudenté au moment d'un saut. Il présente un traumatisme crânien avec un coma de plusieurs semaines, le pronostic vital est en jeu. Néanmoins il réapprend à marcher en trois mois. A la suite de cet accident tragique, un élève de la classe, A. Bourman noue avec lui une amitié fidèle.

Après huit années de ce régime implacable, Nijinsky devient danseur au Théâtre Mariinsky ; l'examen final a consacré son talent, son expressivité, son pouvoir d'incarnation, effaçant l'échec scolaire partiellement rattrapé par un professeur bienveillant. Sa participation, en tant qu'élève, aux divertissements chorégraphiques lui avait appris la méthode de travail de maîtres de ballet prestigieux, comme M. Petipa, N. Legat, Cecchetto et Fokine, la maîtrise sur scène, l'exemplarité des danseurs-étoiles. Il est révélé au public dans un solo, spécialement réglé pour lui par Fokine, "Le pavillon d'Armide" où sa virtuosité et son art de l'interprétation font sensation.

Sur le plan du caractère, c'est un sujet sensitif, émotif, totalement dépourvu d'agressivité, docile et passif envers sa mère et son entourage. Il semble qu'il ait été déprimé lors du passage de la vie monacale de l'école au théâtre Marrinsky où il est mis en contact avec la folle oisiveté de la société russe, qui dans un sursaut désespéré, use de ses privilèges dans les fêtes, adule et capte les artistes. Il a probablement une première expérience homosexuelle à ce moment-là, dans une intrigue qu'il ne voit pas venir. Sa liberté l'effraie, autant que ce monde

frelaté, mais aussi les crises sociales - la première marche sur le Palais d'hiver, sauvagement réprimée, l'aurait laissé muet pendant plusieurs jours.

La liaison homosexuelle avec Diaghilew.

La rencontre avec Diaghilew va être décisive. La forte personnalité de celui-ci est connue dans le monde des Arts. De noblesse provinciale et de grande tradition culturelle - apparenté à Tchaïkovsky - il organise des expositions de peinture russe, des opéras. Il regroupe autour de lui les peintres, les musiciens et les danseurs les plus réputés. Très ouvert à l'Europe occidentale, il a de grands desseins, un idéal artistique révolutionnaire qui va l'amener à créer une troupe de ballets ; il veut la faire consacrer à Paris, où il souhaite effacer la légende de la Russie barbare. Son génie est de reconnaître le génie d'autrui et de constituer un mouvement de recherche passionnée de l'Art moderne. Nijinsky est fasciné ; il reconnaît en Diaghilew l'instrument de son destin. C'est la rencontre d'un artiste sublime mais peu inséré dans le réel, et d'un prophète de l'Art animé de la volonté de puissance.

En 1909 a lieu la première saison parisienne de la troupe nouvellement créée. Dans la solennité des représentations du Châtelet, gorgé du Tout-Paris connaisseur, c'est la découverte des Ballets Russes, la jubilation esthétique devant la féerie baroque, l'exotisme, la mythologie et l'érotisation de l'Art ; c'est la découverte de Nijinsky, génie de la Danse. Au cours des deux saisons parisiennes, les critiques et les écrivains soulignent le dualisme de l'interprétation de Nijinsky, à la fois grâce éthérée et animalité de la personnalité dansante. Citons ces témoignages évocateurs :

- "Ce messenger-du-ciel commença à tracer au-dessus de la scène ses vols étincelants" (J.L. Vaudooyer à propos du Pavillon d'Armide)

- "Au cun danseur ne m'a donné depuis, une telle impression de vol, d'élévation prodigieuse, une liaison si parfaite des enchaînements, une telle absence de pesanteur ... dans l'atmosphère des lumières, de la musique et de la salle médusée, il passait je ne sais quoi de surnaturel" (Valentine Hugo à propos des Sylphides).

- "Lui seul eût cette dure et brutale légèreté qui tenait du fauve et de l'oiseau affolé qui rencontre en s'élançant la toiture de la cage, obstacle invisible pour les spectateurs" (Anna de Noailles à propos de Shéhérazade).

- "Sous les arbres de la colossale forêt indienne, c'est là que vient danser aux sons de la musique ardente et triste un petit dieu souple aux grâces de singe, balançant des houppes floches et tout carapaçonné" (J.L. Vaudooyer à propos des Orientales).

J.L. Vaudooyer le voyait encore "onduleux et brillant comme un reptile" et Cocteau écrivait : "Il tambourinait les planches comme un poisson au fond d'une barque". Le couple Vaillat, après avoir admiré "le prince divin des Orientales" et "la détente pleine de bonds extraordinaires qui faisaient penser à un jaguar" rendit visite à Nijinsky dans sa loge et trouva "une petite guenon affalé sur un coussin, les mains crispées sur l'étoffe en une emprise charnelle".

Après ce retentissant succès des Ballets Russes, Diaghilew décide de constituer une compagnie permanente, itinérante à travers le monde et choisit Monte-Carlo comme port d'at-

tache. C'est la période faste de collaboration pour Diaghilew, Stravinsky, Fokine, Benoist, Bakst ... et les meilleurs danseurs-étoiles du Théâtre Mariinsky : Karsavina, Pavlova, Bohm, etc... Quant à Nijinsky, il va céder à la force de persuasion de Diaghilew et renoncer à la situation stable et honorifique du Théâtre Mariinsky en préméditant son renvoi par un scandale singulier et révélateur : il refuse de porter la culotte réglementaire sur son maillot, un soir où le Tsar préside le spectacle. Ce coup d'éclat affirme l'inféodation de l'artiste à son maître ; il quitte la Russie - et n'y reviendra jamais. A la suite d'une typhoïde et sous prétexte d'assumer sa vie matérielle, Diaghilew va le convaincre de vivre avec lui.

Les tournées prévues se feront en Europe occidentale et centrale. La première année sera la plus brillante de sa carrière de danseur ; son étoile ne cessera de grandir et le génie de son interprétation atteindra le point culminant dans deux ballets "Petrouchka" et "Le spectre de la rose".

- "Petrouchka" oeuvre de Stravinsky, Fokine et Benois, est un ballet d'inspiration populaire russe. On a dit que Nijinsky cisela le rôle de ce personnage tragique au point qu'on pourrait lui en attribuer la paternité : rôle d'identification parfaite de sa propre dualité dans cette marionnette fantoche à l'automatisme primitif mais animée de tous les sentiments humains. La perfection de l'interprétation resta inégalée.

- "Le spectre de la rose" sur une partition de Weber, fut chorégraphiée par Fokine dans des décors de Benois. Pour Levinsson, ce ballet marque la transition entre l'inspiration russe et l'inspira-

tion française, il a fait se pâmer toute une génération. J.L. Vaudoyer décrivait ainsi Nijinsky lors de son entrée sur la scène dans un bond prodigieux : "une apparition aérienne, irréelle, non pas couverte de roses, non pas une rose, mais le parfum de la rose ... frémissant comme un jeune arbre dans la brise ... Les pas les plus savants, les envols les plus difficiles et les phénomènes de lévitation fondus, noyés en une présence glissante, volante et bondissante, transparente et cependant visible ...". Pour Anna de Noailles : "ce n'était plus un humain qui délaissait la chambre du phantasme pour rejoindre l'espace et se mêler aux molleses argentines d'une nuit d'été, c'était un souffle aromatique, c'était vraiment l'ombre même de la rose, du vestige, du songe et du sommeil."

La transposition de la dualité du personnage n'échappe pas à certains critiques qui évoquent l'androgynie de l'artiste, joignant grâce et virilité ainsi que l'idéalisèrent les Anciens Grecs. Nous savons que Nijinsky dansait jusqu'à l'extrême limite de ses forces, et, derrière les décors en carton-pâte, brisant l'irréalité merveilleuse du spectacle, il haletait comme une bête blessée, qu'il fallait parfois réanimer.

En dehors de la scène, nous savons peu de choses sur la vie intime du danseur. On a dit que Diaghilew avait élevé entre Nijinsky et le milieu social une barrière infranchissable dans un souci d'exclusivité, mais peut-être aussi pour le protéger. Les Ballets Russes sont invités à des réceptions fastueuses où ne manque pas l'effet publicitaire de la présence de Nijinsky dont celui-ci a horreur. Il est le plus souvent muet, maussade, d'autant plus qu'il n'a jamais pu surmonter les difficultés linguistiques. Bien

que sollicité vers des nombreuses aventures sensuelles, il n'y succombe point probablement sous l'influence tyrannique de Diaghilew. Il déclare d'ailleurs : "Je suis né pour la Danse certes ! mais pour la Société et pour le reste ... jamais". Ce qu'il exprimera dans son journal en 1919, lors de l'éclosion de son délire, ne peut fournir des recoupements précis de la vérité de ce qu'il vécut dans son intimité, d'une part parce que le délire est négation et projection, d'autre part parce qu'il écrit en russe, traduit en anglais, puis en français vingt ans plus tard, ce Journal fut expurgé de tout ce qui aurait pu choquer un public conformiste et nuire au souvenir de son prestige, comme s'il était indispensable, dans un moralisme étroit, de minimiser son homosexualité et d'en faire la marque de la perversion d'un autre.

Parallèlement à son interprétation merveilleuse Nijinsky va devenir un créateur dans son Art composant la chorégraphie de deux oeuvres révolutionnaires le "Prélude à l'après-midi d'un faune" et "Le Sacre du Printemps". Après avoir soutenu contre le classicisme décadent et un peu niais du style de Petipa, le lyrisme et la vérité de l'expression de Fokine, Nijinsky sent le besoin de dépasser ce dernier. Dans ce bouillon de culture où sont brassés les échanges artistiques les plus novateurs et sous l'impulsion de Diaghilew qui brûle sans cesse les étapes, Nijinsky crée une nouvelle esthétique, basée sur des théories révolutionnaires : rejet de la grâce pour la grâce, recherche de la ligne sculpturale, écriture chorégraphique parallèle à l'écriture musicale, établissant une correspondance plus spirituelle que sensorielle qui n'asservit plus la Danse à la Musique. Cette théorie sera chèrement défendue par Lifar qui créera le ballet "Icare" totalement affranchi de la musique, et sera

reprise par les modernes.

- "Prélude à l'après-midi d'un faune" (1912)

Sur une partition de Debussy, Nijinsky va s'inspirer des bas-reliefs égyptiens et imposer une disposition de profil, les pliés anguleux des bras ; sur le plan de l'attitude il adopte la recherche de l'animalité, de l'instinct primitif. Son ballet est une fresque antique mimée dans une expression hiératique et érotique, ainsi qu'en témoignent les reproductions photographiques et dessinées de l'époque. Le sculpteur Rodin décrira remarquablement "cette statue allongée de tout son long sur le sol, une jambe repliée, le pipeau aux lèvres, qui retrouve le geste archaïque et évoque la Grèce primitive". Puissance des sentiments primitifs et ligne sculpturale seront à l'origine de l'art moderne. Ce ballet va marquer un tournant décisif dans l'histoire des Ballets Russes. Il est consacré après un accueil passionnel du public très divisé et va entraîner la démission de Fokine, qui se sent dépassé par son meilleur élève. Nijinsky devient alors l'unique chorégraphe de la Compagnie mais va désormais partager la hantise de Diaghilew de voir la source de son inspiration se tarir.

- "Le Sacre du printemps" (1913)

Ce ballet, créé en collaboration avec Stravinsky et Roehrich, tous trois russes, traduit le besoin de remonter aux sources primitives de l'humanité par l'évocation des premières tribus de l'âge de pierre. On retrouve dans la chorégraphie la négation de l'élévation, les retombés jambes raides, la formalisation des rythmes et des dissonances par des mouvements saccadés : c'est le langage de l'instinct, ce sont les mouvements du premier âge de l'homme. La première représenta-

tion provoque tumulte et révolte, s'accompagne d'empoignades entre les convertis et les traditionalistes. Les critiques de l'époque nous donnent la mesure du bouleversement :

- "... sauvages chorégraphies religieuses, fresques mythiques des anciens âges de la Russie" ... "peu de danse émotionnelle, mais symbolisme du battement de terre et réalisme de la peur" (Propert)

- "oeuvre absolument pure ... entière et brute, - ... le mouvement est soumis au corps, c'est le corps lui-même qui parle ... (Rivière).

- "cette hystérie primitive, tremblement grotesque, captive et accable le spectateur désarmé" (Levinsson).

En deux ans, Nijinsky est parvenu à une maîtrise intellectuelle de son art ; en faisant place à l'instinct primitif, il est à l'origine d'un art moderne de la Danse qui va se ramifier dans le retour aux sources religieuses chez Béjart, dans l'abstraction chez Balanchine, dans l'érotisme primitif du style chez Robbins.

L'évolution tragique : le délire.

En 1913, les Ballets Russes s'embarquent pour l'Amérique du Sud sans Diaghilew, qui, par superstition, ne peut supporter l'idée de la traversée de l'océan. Son absence fera le bonheur d'une jeune aristocrate hongroise, qui a jeté son dévolu sur Nijinsky. Fille d'une actrice et d'un historien d'Art, elle est très introduite dans le monde des Arts ; elle déploie une extraordinaire intrigue pour approcher l'objet de sa passion. La rencontre se fera sur le bateau, au-delà des mots, puisque chacun ignore la langue de

l'autre.

Nijinsky épouse Romola de Pulska à son arrivée à Rio de Janeiro. Il est très amoureux de sa femme, comme il le confie à son ami Bourman, mais il lui interdit de pénétrer dans son Art et ne se sent pas concerné par les exigences bourgeoises de Romola. Il écrit une longue lettre à Diaghilew pour lui annoncer son mariage. Celui-ci, bouleversé, fou de rage et de jalousie, se sent détrôné ; il fait signifier à Nijinsky, par un télégramme signé du régisseur, la rupture de leur amitié et de leur collaboration, et il engage immédiatement Fokine et Massine comme maîtres de ballets.

Nijinsky semble totalement surpris, mais fait front ; à 24 ans, il fonde sa propre compagnie, avec l'aide de sa soeur Bronislava et de Korchekovsky qui ont démissionné des Ballets Russes. Il n'a aucun sens des responsabilités administratives, aussi va-t-il subir les duperies d'un contrat dans un théâtre-music-hall londonien. A la suite de cet échec apparaissent les premières crises nerveuses. Dans les récitals qui suivront, Nijinsky perd ses qualités éblouissantes de danseur.

Romola met au monde une petite fille en juillet 1914. Bloqué par la guerre en Hongrie comme ressortissant allié en pays ennemi, Nijinsky ressent très douloureusement cette captivité ; la famille de Romola lui est hostile. Il va néanmoins composer "Till Eulenspiegel" sur une partition de R. Strauss et inventer une notation des mouvements de danse - il est à remarquer que cette idée reprise il y a une dizaine d'années, constitue la technique actuelle de l'écriture chorégraphique.

En 1916, Diaghilew intervient personnellement.

ment pour faire libérer Nijinsky et lui demande de rejoindre à New York la compagnie des Ballets Russes ; celle-ci va retrouver une flambée de gloire sous l'impulsion de son "faune" sublime. Ses nouvelles créations, Till Eulenspiegel et Méphisto-Valse jugées très intéressantes, n'entraînent pas l'adhésion de Diaghilew, qui ne tolère aucune production enfantée en dehors de lui ou de sa collaboration. Les relations distantes entre les deux anciens amis se détériorent brutalement lorsque Nijinsky, épuisé par les tournées, refuse de répondre aux exigences des impresarii pour des contrats en Amérique du Sud ; il revient en Europe. Diaghilew le fait arrêter en Espagne par la police pour rupture de contrat. Nijinsky s'embarque alors pour Buenos Aires, tandis que son anxiété et son irritabilité ne cessent de croître. Plusieurs faits étranges, prenant l'allure d'attentats (réflecteurs, décors s'abattant sur la scène quand il danse, etc...) amènent le danseur à engager des détectives pour sa protection. La persécution réelle va alimenter son hostilité contre Diaghilew, hostilité qu'il exprimera pour la première fois. Des bizarreries du caractère et du comportement se font jour ; il adopte un humanitarisme exalté sous l'influence d'un groupe tolstoïen et une alimentation végétarienne exclusive. Il part s'installer en Suisse, à Saint Moritz en 1917 ; là il nourrit des préoccupations hypocondriaques sous le formalisme de rituels hygiéniques ; exécute des dessins abstraits "symboliques de la guerre", très beaux, dans le style du géométrisme des productions de psychotiques, et s'enferme des heures durant, écrivant un journal dans le plus grand secret. Il apprend que sa soeur et sa mère sont à Kiev, et que son frère aîné est mort.

Il va donner un dernier récital au Suvretta, qui est une improvisation démentielle, subju-

gant puis atterrissant le public. Sa danse tragique et ésotérique devait exprimer la souffrance de l'artiste dans la création, souffrance traduite dans des mouvements bizarres et des grimaces, interrompus par des imprécations telles que "le petit cheval est mort" et "c'est la guerre". Sous l'injonction de la pianiste sentant le drame, il termine sur une danse pleine de grâce. Dans son journal il devait dire que ces danses effrayantes avaient fait peur aux spectateurs, qui craignaient qu'il les tuent, mais ce qu'il sentait, c'est qu'il les aimait tous, et qu'il n'était aimé de personne - ce jour-là est son "mariage avec Dieu". Durant trente ans, Nijinsky n'est plus que l'ombre de lui-même - le diagnostic de schizophrénie est posé par Heuler en 1919. Puis lors des épisodes aigus sa femme consultera en vain les maîtres de la psychiatrie et de la psychanalyse : Wagner, Sauregg, Krâpelin, Ferenczy, Freud, Young. En 1953, Nijinsky meurt d'une affection rénale. Il est finalement inhumé au cimetière de Montmartre.

Essai Analytique.

L'étude du processus de sublimation est fondée ici moins sur une restitution encore fragmentaire de l'histoire de Nijinsky et les éléments psychiatriques livrés dans son journal (sans leur attribuer une valeur prédominante dans ce document) que sur l'observation de l'accomplissement total de la vie du danseur dans son art.

Nous rappellerons cette phrase de Racamier "rien n'est sans doute mieux une sublimation des besoins procréateurs que l'activité artistique, création s'il en est".

Le comportement de l'artiste révèle essentiellement un Moi prégénital de type oral.

La relation d'objet primitive de sa position archaïque, déterminante, source de déséquilibre, et les fantasmes porteurs des désirs qui sont pour Racamier les fantasmes procréateurs, constituent la trame fondamentale de la création artistique, de l'homosexualité, et de la psychose unies dans une relation circulaire.

La relation d'objet instable, jamais saisie, fondant une identité incertaine sera renforcée par les conditions traumatisantes de l'enfance, la constellation familiale (mère phalli que investissant tous ses espoirs sur son deuxième enfant, père absent et idéalisé, frère aîné incurable), la persécution sociale et la conservation de la langue et de la religion maternelle de cette mère polonaise exilée.

La nostalgie de la plénitude narcissique, la prédominance des processus psychiques primaires, et des fantasmes d'identification fusionnelle et des fantasmes procréateurs allaient trouver leur épanouissement dans la Danse, langage préverbal, lieu de rêve et de sublimation ; Nijinsky puisa dans sa passion dévorante pour cet art ce pouvoir de métamorphose, de fusion avec "le double" dans chaque rôle incarné.

La rencontre avec Diaghilew inaugure la période la plus brillante de sa carrière, et on peut affirmer que durant sa liaison homosexuelle l'interprétation extraordinaire et la créativité révolutionnaire du danseur atteignirent leur apothéose. Plusieurs traits de la personnalité de Nijinsky évoquent un type féminin d'homosexuel : l'investissement de son corps dans la Danse (comme chez la femme), la grâce de sa personnalité dansante et la double polarité de l'interprétation, féminité éthérée et animalité, la nostalgie d'un

père idéalisé qu'incarna en partie Diaghilew homosexuel démirge, omnipotent, à qui il se remit passif et captatif. Diaghilew fût surtout "le géant bifrons" selon l'expression de Ch. Nodet, homme et femme réunis, dont la toute puissance phallique n'allait pas seulement faire de Nijinsky un instrument ou un jouet, comme celui-ci le transposa dans la Danse (ainsi Petrouchka), mais aussi un interprète original, unique, qui revalorisa la fonction du danseur masculin et la transfigura ; et un créateur. Dans cette rencontre complémentaire, Diaghilew représenta la mère phallique et son aspect agresseur ; ainsi cette phrase du Journal "il a deux fausses dents sur le devant, et quand il y passe la langue c'est qu'il est énervé. Il me rappelle une vieille femme en colère". Mais il représenta aussi le père idéalisé, le maître divinisé de son destin. Nijinsky essentiellement valorisé dans son corps par sa grâce suprême, vécut une castration constante, et au-delà le sentiment d'incomplétude originelle de son conflit maternel. D'où le besoin narcissique intense de rechercher un autre phallus dans son partenaire qui attestait en même temps l'existence du sien propre captant ainsi le pénis s'investi de l'autre avec sa toute-puissance, mais dans une relation duelle, la seule qu'il pouvait établir, et qui sembla le stabiliser et le garantir des angoisses psychotiques.

Dans le domaine de la danse, Nijinsky fit oeuvre de révolutionnaire ; nous avons relevé la dualité de sa personnalité sur un triple plan :

- la grâce aérienne et l'animalité à demi-consciente, la virtuosité exceptionnelle et le lyrisme profond du danseur ;
- le classicisme et la grâce de l'interprétation, et le style résolument anticlassique "anti-grâce" de ses créations chorégraphiques : ainsi "le faune", d'une écriture ar-

chaïque, exprime symboliquement le désir d'une résurrection, d'une renaissance au monde de son être sexué, recréant une image complète de lui-même, son identité sexuelle, en puisant son inspiration dans la tradition primitive. Dans "Le Sacre du Printemps", c'est un retour encore plus archaïque aux sources de la Danse, à la renaissance de la nature, aux rythmes de la spontanéité originelle, les premiers mouvements du corps dans l'univers maternel

- le processus créateur par la sublimation des fantasmes de gestation et de parturition ; et la fragilité, la vulnérabilité du moi psychotique de l'artiste.

Au moment de son mariage, Nijinsky conscient de sa maturation est parvenu à un achèvement de sa personnalité artistique. A-t-il tenté une ébauche d'autonomie de sa relation avec Diaghilew ? Comment fut vécu l'éloignement de sa mère qu'il n'avait pas revue depuis son adolescence ? Eprouva-t-il le désir d'une paternité réelle ? De son union avec Romola naîtront deux enfants.

La rupture avec Diaghilew dont celui-ci eut l'initiative à l'annonce de son mariage est de fait le traumatisme révélateur de la psychose de Nijinsky : la perte de l'Autre, détenteur du phallus et de la toute puissance, entraînait son propre anéantissement ; et le retour massif des fantasmes de pénétration de la mère phallique, intolérable, allait s'illustrer dans le délire de persécution qui maintenait la relation duelle et tentait de refonder son identité et celle de l'Autre - le thème de rédemption religieuse renvoie à la sublimation de ses fantasmes de réincarnation, faisant de son délire une création délirante, telle que l'a décrite Racamier dans la théorie des délires.

Nous reprendrons quelques extraits du journal, rédigé lors de la phase primaire de destruction, où s'edifient les mécanismes de projection, et négation de l'homosexualité propres au délire paranoïde traduisant l'ambivalence à l'égard du persécuteur et du maître de son passé glorieux, et exprimant bien la vérité du psychotique :

- la fixation intense à la mère :
"mon amour pour elle était absolu ... mon affection sans bornes ... c'est grâce à elle que je parvins à m'améliorer".
"il m'est arrivé une fois de faire l'amour avec une femme qui m'a tout appris, j'en fus révolté"
"l'amour que j'éprouvais en me mariant, n'était pas sensuel, il avait un caractère d'éternité".
- l'avidité orale insatiable :
"Je suis Nijinsky, celui qui meurt s'il n'est pas aimé ... triste certitude de ne pas être aimé de personne"
"que tout le monde puisse m'aimer et me comprendre ..." Cette demande va se sublimer en un amour universel, et une exorcisation des souhaits agressifs ressentis contre Diaghilew.
- la projection de l'homosexualité, la dénéga-
tion :
Diaghilew est dépeint comme un personnage "redoutable, maléfique", "une vieille femme en colère", qui a acheté sa pauvreté et celle de sa mère, "il tenait ma vie entre ses mains et me faisait peur", "c'est un homme corrompu qui aime les garçons. Tout doit être mis en oeuvre pour empêcher les gens de pratiquer de telles moeurs, mais il n'est pas recommandable de les emprisonner ou de les faire souffrir". Dans une lettre écrite à Diaghilew : je ne saurais

vous donner de nom", et il termine "d'homme à homme".

"Le dégoût que j'éprouvais à l'idée d'un amour contre nature, nous n'allions jamais nous comprendre ..."

- les fantasmes d'identification divine, alimentent la thématique mystique :

"Je suis l'époux et l'épouse en une seule personne ...

Je suis la nourriture spirituelle ... le don de Dieu et m'introduis dans son offrande ... Je suis Dieu - Nijinsky est Dieu".

"Ce n'est pas le Nijinsky - Narcisse qui a ma préférence, c'est le Nijinsky-Dieu".

"Je n'habite pas dans les rues, j'habite dans les hommes".

Si la rupture de la relation homosexuelle annihila les sublimations culturelles de l'artiste, nous voyons, dans ce journal, la tentative de sublimation des fantasmes archaïques que Mélanie KLEIN dégagée de l'analyse des enfants.

Essayons maintenant d'appliquer la théorie freudienne de la sublimation, sans proposer de conclusions définitives, chez cet artiste prépsychotique dont l'homosexualité vécue reste mystérieuse.

Si l'homosexualité fut combattue chez Nijinsky, entraînant un échec de sa génitalité, la sublimation est une défense réussie contre ses désirs homosexuels ; lors du retour du refoulé, l'énergie libidinale ainsi libérée subit une transformation qualitative par le déplacement de l'objet et du but de la sphère sexuelle à la sphère culturelle où la libido s'investit massivement.

S'il s'agit d'une homosexualité accomplie,

nous retrouvons une des thèses de FREUD soutenue dans "MORale Sexuelle", l'énergie de la sublimation provient du non-investissement dans la paternité. L'énergie instinctuelle se canalise vers deux courants, la génitalité et la culture, donnant lieu à de hautes réalisations.

La sublimation (processus inconscient), chez cet artiste est inséparable de son accomplissement dans la création, produit de sublimation, et oeuvre révolutionnaire ; sur le plan de l'interprétation, il valorise l'originalité de la fonction du danseur, et la grâce spirituelle de sa danse inspira esthètes et philosophes de la grâce. Sur le plan de la chorégraphie, il fut un précurseur moderne et ses oeuvres reflètent en aucune manière les exigences romantiques de la société conventionnelle qui le consacra. Sa réussite fulgurante s'inscrit dans une légende qui survit à sa disparition, dans l'Art moderne.

Dans ce document complexe que constitue le journal, ses besoins procréateurs seront source de son ultime activité de sublimation par son identification fusionnelle à Dieu, créateur de toutes choses, toute puissance salvatrice ; l'expression enfantine et poétique de ses tourments ; et la tentative désespérée de trouver une solution de conflit à son drame, dans cette "création délirante".

Si l'homosexualité du danseur fut sublimée génitalement dans son art, l'exigence de sublimation est contenue dans le Moi idéal de toute puissance narcissique tel que l'a décrit Lagache.

Ainsi jouèrent intimement mêlés :

- les fantasmes de miroir et les fantasmes fusionnels dans les multiples facettes de l'interprétation artistique ;

- la nostalgie de la plénitude narcissique, "le sentiment océanique" source de la jubilation esthétique ;
- la forte fixation à la mère dont l'ambivalence fut projetée sur la personnalité de Diaghilew, dans une identification à l'agresseur, et la relation d'objet archaïque que l'homosexualité restructura ;
- les identifications à des artistes illustres et novateurs qui exaltèrent un idéal narcissique de toute puissance, dont on retrouve la traduction mégalomaniacale dans le délire.

Le Moi idéal, noyau irréductible de la personnalité du danseur fut lieu de la genèse de la création artistique comme de la psychose.

Chapitre IV

SUBLIMATION ET ART-THERAPIE

Le malade, âgé de 20 ans, présente un épisode psychotique aigu, inauguré par une tentative de suicide qui semble motivée par son refus de faire le service militaire . Sur le plan professionnel, il éprouvait des difficultés de mener à bien son travail de car-releur qu'il avait pourtant exercé depuis trois ans de manière satisfaisante ; cette incapacité associée à un accident de travail dont il est rendu responsable (il aurait laissé tomber un seau de gravats sur la tête d'un camarade) sont liés à son renvoi.

Le caractère dissociatif et le délire à thème persécutif et hypocondriaque sur le mode interprétatif s'estompent au bout de quelques mois sous l'influence d'une thérapie ambulatoire .

Après l'échec du reclassement professionnel à la Sécurité Sociale, l'hospitalisation à l'Elan est prescrite dans le but d'une réadaptation manuelle, soutenue par une psychothérapie, et d'une orientation professionnelle ultérieure..

A son entrée, le malade un peu discordant et autistique, n'exprime aucun délire, mais quelques défenses phobiques . Un programme d'activités lui est proposé, il choisit la poterie en premier, le dessin et le sport en second . Quelques éléments biographiques doi-

vent être précisés : il est le deuxième garçon d'une fratrie de trois . La mère a eu une grossesse difficile . Elle rapportera les troubles alimentaires des premiers mois, rendant l'élevage difficile, et insistera sur le caractère affectueux de l'enfant . La scolarité est normale jusqu'au CEP. Après l'échec au CAP de carreleur, son caractère se modifie dans le sens du repli et de la maussaderie . Les entretiens familiaux à l'hôpital ont lieu ensuite avec le père ou les frères - la mère reste invisible . Les relations parentales du malade sont banalisées : seule une rivalité importante avec le frère aîné est relevée .

Durant la prise en charge à l'Elan (environ deux ans et demi), le malade sera très assidu : son activité à l'atelier de poterie sera continue et marquée de grands progrès dans la technique et l'exécution , alors qu'il semblait de niveau intrinsèque médiocre , la régression masquant probablement le niveau réel (il n'avait d'autre part aucune formation culturelle, ni technique particulière, sinon celle de carreleur) .

Sa production, riche et abondante dès le départ, évolua très spectaculairement sur le plan de la forme, de la recherche et de l'expression fantasmatique qui s'y découvrait

Des objets décoratifs ou usuels du début, il passa ensuite à la réalisation d'amphores, d'une étoile symbolique, et aboutit à la création d'un vase insolite par sa représentation et son intention : ce vase dépassait sa propre taille et devait le contenir .

Le destin de cette poterie, chargée lourdement de signification, fut malheureux ; malgré l'appréhension du malade, elle fut cassée malencontreusement. Quelques jours après , le malade rechutait gravement lors d'un accident de la voie publique qui pour-

rait bien s'inscrire dans une tentative de suicide larvée .

Cette observation émouvante mérite un essai de compréhension du déroulement de cette expérience d'art-thérapie, et illustre, en premier lieu, le processus de sublimation et ses différentes étapes . Nous avons décomposé l'observation clinique en sept temps qui rendront mieux compte de l'évolution parcourue .

Premier temps

Le malade manifeste d'emblée une grande disponibilité dans l'exécution manuelle de la poterie (ne répondant d'ailleurs à aucun apprentissage antérieur) par ses qualités imaginatives et son habileté . Il réalise une production abondante d'objets usuels : cendriers, paniers, lampes, etc... et d'objets bizarres aux formes compliquées , nommés par lui : poubelles, puits, boîtes à sardines etc... évoquent un contenant anal .

Il est à remarquer que le modelage fait à partir de colombins exigeant la manipulation de boudins de terre, suscite clairement le pénis fécal. Le malade éprouve par ailleurs une sorte de blocage pour accéder à l'étape du ponçage et refuse d'achever ses poteries .

Parallèlement , le contact s'améliore, il exprime un sentiment de libération, les stéréotypies gestuelles disparaissent . Il surmonte une phobie du métro qu'il trouvait étouffant et bruyant . Il continue son activité chez lui, fait des maquettes .

Nous constatons ici la levée de l'inhibition de la parole, qui est des premières sublimations pour Mélanie Klein, la libération du geste vers un début de maîtrise du corps dans une intense activité de modelage transposant l'érotisme anal.

Deuxième temps

Le malade développe un goût culturel, achète des livres d'art, observe des étalages, dessine beaucoup, élabore davantage la forme des objets et franchit le stade du ponçage, accède à l'émaillage et achève ses poteries sous l'égide de l'ergothérapeute . Au milieu de productions intéressantes (tasses, petits animaux, tirelire) apparaissent des objets d'expression régressive dont une statue archaïque sans extrémités , un flacon à liqueurs flanqué d'excroissances figurant les tasses . Lors de l'exposition de l'atelier, le public perplexe n'achète aucune de ces créations étranges ; le malade est énurétique ce même jour. Le lendemain, ses objets seront achetés par des employés de l'hôpital .

Cliniquement, dominant des préoccupations hypocondriaques de la sphère digestive il maigrit . Ses fantasmes renvoient à un monde primitif d'échanges de produits, et à un retour à la campagne , il veut vivre avec les reptiles et les oiseaux , il se plaint de cauchemars exprimant des thèmes de lévitation, ou d'agression, de strangulation . Il offre ses poteries à son frère cadet et sa belle-soeur, substitut du couple parental .

A ce stade de transposition pulsionnelle anale, l'intérêt porté aux fèces dans la manipulation de la terre, va se sublimer dans le plaisir de modeler, de créer des poteries, et le développement de l'intérêt culturel. Nous retrouvons les premières remarques de FREUD sur la sublimation, quelque chose de la curiosité sexuelle infantile peut se transformer en curiosité esthétique par exemple . Chez ce sujet psychotique, se déchargent en outre des fantasmes archaïques de retour à la mère toute-puissante, retour à

la nature et projection sur les animaux, les rêves de castration et les tendances actives et passives alternantes de l'analité masquent l'avidité orale .

Troisième temps

Le malade abandonne les colombins pour le façonnage des plaques, et devient responsable de la cuisson des objets . L'évolution est excellente sur le plan de la technique et de la forme plus stylisée . Parmi les objets créés, sont remarqués des nids et une soupière ornementée d'un oiseau qu'il offrira à sa mère . Par ailleurs, il adopte une attitude persécutée à chaque fois que ses objets se cassent, il accuse son ergothérapeute qui devient la mauvaise image maternelle destructrice, d'autant plus qu'elle l'encourage à remodeler les objets cassés . Son infirmière représente la bonne image maternelle . Les deux images sont reprises dans la relation transférentielle avec son médecin, réalisant une situation triangulaire "oedipifiée" .

La production de rêves est très abondante : rêves de fin de monde où il est le seul survivant ; rêves de castration, identification à des insectes mutilés, chute de ses dents ; rêves de mort : le sang de son corps mutilé est aspiré par des cafards .

L'angoisse de castration, orale, anale de morcellement ou de dévoration du corps phantasmé traduite dans les rêves, se décharge sur ces objets qu'il casse et sur la mauvaise image maternelle . Mais la créativité se poursuit dans la construction des nids, et de la soupière, matrice reproduisant le contenant originel, son ornementation le contenu primitif .

Quatrième temps

Un an et demi vient de s'écouler. Après la séparation des grandes vacances, le malade revient à l'hôpital avec un très beau vase exécuté chez lui. Il est anxieux et se plaint d'être constipé .

Il reprend son activité à la poterie avec frénésie ; il s'essaie au tour (étape redoutée jusque là). Deux projets successifs vont consacrer sa réussite dans le groupe de l'atelier : il veut créer en premier, un vase aussi grand que le four qui aboutira à la réalisation d'une belle amphore faisant l'admiration de tous, et du public lors de son exposition . Soulignons qu'il traitera l'amphore de "poubelle" et le four de "four crématoire" ; il veut créer ensuite un vase géant "pour pouvoir me mettre dedans" ; il craint de ne pas avoir assez de terre pour le réaliser envisagé de le faire chez ses parents, y renonce en faveur de l'atelier ; il régresse sur le plan technique, ne veut plus utiliser le tour, et revient à la manipulation des colombins - tout en exprimant le vœu d'être potier, riche, célibataire et sportif.

En même temps, il a des conflits avec son père et son frère aîné, qui le traitent de fou ; avec son ergothérapeute qu'il ressent contraignante . En fait, la valeur structurante de sa relation avec celle-ci suscite une créativité croissante . Il a toujours des fantasmes de morcellement, "une bouche anormale, une chute des dents et des cheveux provoqués par les médicaments" .

Puis il fait de nouveaux progrès techniques , reprend le tour, invente un émail bleu dont il garde secrète la composition. Dans sa production coexistent des objets à symbolisme bisexuel et des formes abstraites, géométrisées et ajourées , Il fait le croquis grandeur

nature de la poterie. Il devient le chef de l'atelier ; il a "deux mille idées sur son carnet". L'exposition lui assure un certain triomphe, on vient le voir modeler, on lui passe des commandes.

Durant cette période, il s'est identifié à un autre malade en qui il reconnaît un vrai potier, se laisse pousser les cheveux comme lui, et noue avec lui une relation de complicité . Il extériorise aussi des thèmes de culpabilité de ses pulsions agressives, et de castration (il a failli tuer un camarade de travail, il a été blessé dans sa poussette quand il était enfant, il avait quelque chose d'anormal au palais qui l'empêchait de se nourrir ; il y a deux catégories de fous : les incurables qu'il faut détruire, les curables qui ne sont pas coupables de leur maladie).

La valorisation narcissique de sa personnalité en tant que leader et créateur aux yeux du groupe, son accès aux valeurs de l'intersubjectivité, marquent un tournant de son évolution . Sa mégalomanie infantile l'oriente vers un retour à la toute-puissance maternelle symbolisée par le vase géant destiné à le contenir, traduisant les fantasmes d'identification fusionnelle, la relation symbiotique du Moi oral. L'identification maternelle phallique va se projeter dans la relation duelle avec l'ergothérapeute et dans les objets modelés, les colombins, chargés dangereusement de la représentation pénis fécal = mère . Dans le renforcement de son Moi, s'inscrit la relation homosexuelle avec un partenaire idéalisé, son ami le potier, instaurant son propre phallus par la reconnaissance de l'autre .

Cinquième temps

Il commence une grande étoile, dite

"étoile de l'espérance" - c'est un symbole" elle est destinée aux malades de l'Elan, "afin qu'ils sachent qu'on peut guérir ici". Et il demande un entretien impromptu à son infirmière libérant l'angoisse des souvenirs d'enfance dans un véritable catharsis : il a toujours été fragile, il avait les mâchoires inversées et un appareil qui l'empêchait de parler, sa mère l'entourait beaucoup ; puis il est devenu malade à la suite de violences exercées sur lui par son frère ; depuis, il le hait, et toute la société avec lui. Il se sent soulagé de l'aveu de cette haine et pense que son infirmière l'en aimera que mieux. Il termine l'étoile, émaillée de vert et en fait don à l'Elan. Il confie également à son médecin que son frère lui a changé sa nature au cours de jeux homosexuels ; il rapproche son envie de casser de la crainte d'être diminué ou de ses propres désirs de vengeance, tandis qu'il manifeste une opposition vive envers son père et son frère aîné .

Les préoccupations hypocondriaques deviennent intenses, parallèlement à sa restructuration . Sa culpabilité masturbatoire s'exprime dans une défense souvent remise en question de faire du sport . A travers la rivalité homosexuelle avec le frère aîné, nous reprendrons cette remarque de Pasche : "l'univers maternel ne se dissimule guère derrière les problèmes fraternels, le frère n'est-il pas ce fantasme réalisé du phallus maternel ?"

Sixième temps

Le malade investit toute son énergie dans l'exécution de la poterie géante, après avoir envisagé une exposition, réorganisé l'atelier, et projeté de rencontrer un artiste potier .

Il réalise sa poterie à partir de colom-

bins, dresse autour une barrière de protection et affiche "défense d'approcher, danger de mort" ; il met un soin particulier au séchage ; il suscite admiration et respect dans le groupe . De forme pénienne, le vase se termine par une corolle sur laquelle il inscrit son nom, la date et ce mot "REALISTE". Il confie ce vase insolite à son ergothérapeute . Puis, il se refuse à retourner à l'atelier, et part en vacances avec sa famille .

Septième temps

Après les vacances, le malade vient contempler son oeuvre. On la photographie : il demande à son ergothérapeute de poser avec lui, dans une attitude de condescendance. Il rêve à la valeur esthétique de sa poterie .

Quelques semaines plus tard, lors de la reprise des activités institutionnelles, survient un événement brutal : le bris de la poterie.

La poterie était exposée à l'entrée d'un atelier ; le four ne pouvant la contenir à cause de ses dimensions, elle n'avait pu être cuite, ce qui la rendait fragile en quelque lieu que ce soit.

Le vécu dramatique de cet événement entraîne la rechute psychotique, le malade a un accident de la voie publique, est emmené à l'infirmerie spéciale où il présente un syndrome d'excitation catatonique . Il avait déclaré devant les débris de son rêve : "on a voulu m'empêcher d'exister - j'avais écrit dessus REALISTE".

Cette expérience de plastothérapie a révélé chez un sujet fragile et sans formation culturelle, une créativité étonnante, partant de l'artisanat simple du modelage des objets usuels jusqu'à la recherche de la forme, exigence fondamentale de l'Art, par l'épuration

et la stylisation de sa production .

Nous avons retenu dans la richesse de son oeuvre, les deux créations insolites : l'étoile symbolique de la guérison qui précéda la création du vase archaïque géant, qui expriment le fantasme de la renaissance et le fondement de son identité en tant que créateur .

Cette oeuvre nous semble illustrer les réflexions d'Otto Rank sur la création artistique dans sa théorie du traumatisme de la naissance . "Il est probable que l'homme primitif, avant de songer à reproduire l'homme, selon l'exemple de Prométhée avec l'argile, s'est livré sous la poussée d'un "instinct" analogue à celui qui préside à la construction de nids, à la reproduction plastique du récipient susceptible d'abriter et de protéger l'homme, autrement dit la matrice ... C'est ainsi que cette première création humaine qui va du récipient à son contenu (enfant) reproduit fidèlement le développement biologique... Dans cette reproduction autoplastique se trouve la racine de l'art, qui a transformé le vase maternel, par l'idéalisation, la sublimation, en une forme pourvue de tous les caractères de la beauté "afin de rendre acceptable la forme primitive depuis longtemps refoulée" .

Ce fantasme de renaissance à partir du vase maternel "agi" dans la réalisation plastique s'inscrit au terme d'une évolution qui corrobore la constatation du psychanalyste à la fin des cures, celle du fantasme de seconde naissance exprimant la volonté de guérison des malades, qu'Otto Rank interprétait comme une véritable sublimation .

Nous pensons que la régression consécutive au bris du vase ne représente qu'une péripétie malheureuse dans la trajectoire

thérapeutique, et n'annule en aucune façon les étapes précédentes : la restauration narcissique à travers un accomplissement artistique de sa personnalité dans une créativité qui intégrait doublement l'esthétique et la réparation à mesure que se fortifiait un idéal sublimatoire; la restructuration de sa relation d'objet qui parvint à se fixer dans une activité d'organisation anale et, par un déplacement de l'angoisse de la mère phallique dans une relation homosexuelle avec son frère aîné ; la tentative de maîtrise des fantasmes vers un investissement culturel, révéla après la traumatisme de "sa seconde naissance" une décharge cathartique trop directe trop brutale dans la réalisation de l'objet de ses fantasmes prégénitaux, une distanciation trop fragile des angoisses primitives, rendant vacillante l'élaboration esthétique

CONCLUSIONS

L'absence d'une théorie cohérente de la sublimation en tant que processus visant à des investissements non sexuels, reste une des lacunes de la pensée psychanalytique .

Notre travail tente de répondre à une série de questions que nous nous sommes posées sur différents plans .

- sur le plan analytique

La sublimation est-elle ou non un mécanisme défensif à l'égard des pulsions sexuelles ?

La sublimation représentant une des issues heureuses de la cure psychanalytique, n'est-elle qu'une adaptation culturelle à l'idéal de la société ?

- sur le plan de la création :

La création en tant que dépassement des valeurs établies, est-elle partie ou totalité du produit de la sublimation ?

- sur le plan psychiatrique :

L'art-thérapie chez le psychotique révèle-t-elle le rôle de la sublimation ou le chemin qui y mène ?

Est-on en droit d'établir une dichotomie entre l'Art et l'Art Pathologique ?

Ces réflexions nous ont conduits à tenter d'apporter une contribution au grand débat théorique ouvert par FREUD et non résolu à ce jour . Nous avons retenu comme élément majeur l'hypothèse de FREUD selon laquelle il y aurait à l'origine de la sublimation un échec partiel du refoulement ; cette portion de désir non refoulé, appartenant à la sphère prégénitale, est transformée, change d'objet et de but, est déssexualisée, au profit de la culture .

Notre étude clinique a porté sur trois catégories d'exemples .

I - SUBLIMATION ET REVOLUTION : Le Pharaon Akhenaton .

Ce roi, considéré comme le précurseur du monothéisme judéo-chrétien, instaura en Egypte vers 1345 av. J.C., une révolution religieuse, artistique, culturelle et morale qui sombra à la fin de son règne dans une dissociation de l'empire et s'engloutit finalement dans une contre-révolution .

ABRAHAM, s'appuyant sur les données historiques connues en 1910, le présenta comme un "névrosé moderne" et centra son étude de la sublimation sur le complexe d'Oedipe associé à une intense fixation à la mère et une destruction de l'idéal du père .

Il apparaît en fait, à la lumière des études historiques actuelles, que le jeune prince fut élevé dans une Cour où se trouvaient en germe tous les idéaux qu'il allait porter à leur apogée, et que son père l'associa au trône pendant les dernières années de son règne durant lesquelles fut amorcée la révolution .

Ces données nouvelles remettent en question l'interprétation d'ABRAHAM. Nous avons

voulu voir dans l'extraordinaire puissance révolutionnaire du Pharaon, l'influence prépondérante de ses identifications narcissiques aux idéaux de ses parents et de sa famille spirituelle, une oralité prévalente qui s'incarna dans une relation fusionnelle divine et une idéalisation très forte .

Pour ABRAHAM, l'échec final de la tentative trouve son explication dans la sublimation des pulsions agressives muées en un amour englobant tous les êtres, à un point tel que le pharaon n'opposa aucune violence à ses ennemis et assista sans réaction à l'effondrement de son empire .

II - SUBLIMATION, ART ET FOLIE : le danseur Nijinsky

L'étude du processus de sublimation s'est trouvée confrontée ici à l'étude de la "grâce" et du génie du danseur, à son homosexualité , au déclenchement de la psychose .

Durant sa liaison homosexuelle avec Diaghilev, sa créativité et son interprétation atteignirent leur apothéose . L'homosexualité représenta une source de sublimation intense, que celle-ci ait été défense sublimée des désirs homosexuels combattus , ou substitut d'une paternité impossible .

L'ensemble du comportement de l'artiste révéla :

- d'une part, une fixation libidinale massive à sa mère (il fut séparé de son père dès son jeune âge), une relation d'objet symbiotique, un insatiable besoin d'aimer et d'être aimé, des épisodes d'angoisse intense .
- d'autre part : de puissantes identifications artistiques à ses parents et à ses grands parents danseurs, aux maîtres de ballets et

choréauteurs prestigieux de la Russie tsariste du début du siècle.

La rupture de sa liaison avec Diaghilew, dont celui-ci eut l'initiative, fut le traumatisme révélateur de la psychose, entraînant la perte d'objet, le retour des fantasmes persécuteurs, l'angoisse de néantisation .

Le MOI idéal de toute-puissance fut source de son génie artistique et lieu de régression où son délire tenta de recréer son identité et celle de l'objet, dans la relation duelle Nijinsky-fou-de-Dieu-Nijinsky-Dieu et Diaghilev-le-Diable-le-Mal. Là se retrouvent l'idéal narcissique mégalomane, la projection et la négation de l'homosexualité .

III - SUBLIMATION ET ART-THERAPIE CHEZ UN PSYCHOTIQUE .

A travers l'expérience d'art-thérapie la poterie, choisie par un malade qui n'avait aucune formation aux arts plastiques, nous avons vu un processus de sublimation s'ébaucher :

- par la tentative de canaliser l'énergie des pulsions prégénitales vers un investissement culturel;
- par les étapes libidinales successives dans l'évolution de sa pratique ;
- par son accomplissement à travers deux créations insolites : une étoile symbolique de la guérison, qui précéda la création d'un vase géant destiné à le contenir vase exprimant le fantasme de la renaissance , et le fondement de son identité en tant que créateur .

Cette oeuvre nous semble illustrer la théorie d'O. RANK sur la création artistique et ces paroles : "il a reproduit comme l'homme primitif le récipient susceptible d'abriter et de protéger l'homme, c'est-à-dire la matrice, son premier contenant, et son développement biologique" . Dans cette reproduction autoplastique se trouve la racine de l'Art, le propre devenir de l'homme, de sa naissance à partir du vase maternel. RANK voyait dans le fantasme de seconde naissance une expression de la volonté de guérison .

La rechute psychotique aiguë qui suivit immédiatement le bris du vase et la déclaration désespérée du malade : "on a brisé ma raison d'exister" , n'annulent en aucune façon la restauration narcissique, la réparation des "bons objets" et les relations avec l'ergothérapeute (à qui il avait fait cadeau de ce vase), l'infirmière et le psychothérapeute ; les identifications nouvelles, la décharge cathartique trop directe de ses fantasmes trop brute dans l'exécution de sa poterie, illustrent une des étapes de la création d'art-thérapie .

Des études cliniques de la sublimation et de ses rapports avec la création religieuse et artistique, nous retiendrons sur le plan théorique les éléments suivants :

- la libido prégénitale sur un mode d'organisation essentiellement oral du MOI, déssexualisée, produit une énergie massive qui va s'investir dans des réalisations de haut accomplissement culturel ;
- l'orientation des pulsions vers l'activité sublimée implique un retrait de la libido sur le MOI, mais le fondement de la capacité

sublimatoire nous semble résider dans la force du MOI idéal (formation inconsciente) et de ses valeurs narcissiques : l'idéal narcissique de toute-puissance, tel que l'a défini LAGACHE, comporte une identification primaire à un autre être investi de la toute-puissance, c'est-à-dire la mère - identification qui servira de support aux identifications "héroïques" ;

- la force du MOI idéal et de ses identifications, la recherche d'une paternité exemplaire, la réinvention d'une tradition, une intense idéalisation, l'élaboration d'une expérience sadomasochiste nous semblent jouer un rôle fondamental dans la création .

Un certain nombre d'auteurs conçoivent la sublimation comme une adaptation culturelle à la société, dans une formulation où il y aurait coïncidence entre l'idéal de la personnalité et l'idéal de la société . Mais cette correspondance demande un examen critique de l'importance accordée aux valeurs socio-culturelles du MOI, qui semblent mener au conformisme . On ne voit pas comment pourrait s'investir dans la création les énergies considérables et disruptives de ce MOI socio-culturel si bien intégré .

Il nous a semblé intéressant de rappeler la position fondamentale d'un créateur le peintre DUBUFFET : il existe deux cultures, une culture en tant que fondement des vérités acquises, qui a partie liée avec la société, qui n'invente ni ne surprend, qui a ses corps constitués, ses clercs et ses dupes - et une autre culture qui contient une volonté de subversion, qui chasse la culture, qui est dépassement et perpétuel devenir .

Nous souhaiterions que la théorie de la sublimation parte du champ d'observation des créateurs et non pas seulement de la clinique pathologique . Le concept de sublimation ne peut rester cantonné, dans sa source de recherche et dans son application, au contexte thérapeutique de l'homme uni dans une relation duelle à l'analyste . Il est inséparable de l'étude critique du contexte social, de la forme d'oppression et de l'idéal de la société .

La question fondamentale posée par FREUD - la sublimation est-elle un mécanisme de défense à l'égard de la sexualité - sous-tend une notion de finalité . Elle renvoie d'abord à l'interprétation de FREUD à travers sa propre expérience sublimatoire dans la création scientifique et à l'attitude ambiguë qu'il eut à l'égard de la religion et du socialisme .

Dans la mesure où la sublimation apparaît comme le phénomène majeur de "l'humanisation", son étude dépasserait le cadre propre de la psychanalyse et se rapprocherait de la réflexion philosophique .

-:-

Vu :

Vu :

Le Président :

Le Doyen honoraire,

Signé : E. HOUSSET

Administrateur provisoire
de la Faculté de Médecine :

Vu et permis d'imprimer :

Le Recteur de l'Académie de Paris :

Signé : Robert MALLET

Liste des ouvrages consultés et cités au
cours de ce travail

- ABRAHAM K.
 - Oeuvres complètes - Tomes I et II - Payot
- DESROCHES-NOBLECOURT C.
 - "Vie et Mort d'un Pharaon - Toutankhamon"
Hachette (1963)
- DUBUFFET J.
 - "Asphyxiante culture" - Pauvert
- DUBUFFET J.
 - "l'Art brut" - "La Galerie des Arts"
n°43 (avril 1967)
- DUBUFFET J.
 - "l'Arc", n°35
- FLOURNOY O.
 - "La sublimation" - Revue française de
Psychanalyse , Tome XXXI n°I P.U.F.(1967)
- FREUD S.
 - "Un souvenir d'enfance de Léonard de
Vinci"
 - Les trois essais sur la sexualité
 - Métapsychologie
 - Malaise de la civilisation
 - Morale sexuelle
- KLEIN M.
 - Essais de Psychanalyse - Payot
- LAGACHE D.
 - La psychanalyse et la structure de la
personnalité - La Psychanalyse - Tome VI
P.U.F. (1958)
- LAPLANCHE J., PONTALIS J.B.
 - Vocabulaire de la Psychanalyse - P.U.F.
(1967)

- NODET C.
 - A propos du journal de Nijinsky - Evolution psychiatrique - 1957.
- MENDEL G.
 - La révolte contre le père - Payot
- MENDEL G.
 - La sublimation artistique - Revue française de Psychanalyse - Tome n°6 -(1964)
- NACHT et RACAMIER
 - "La théorie psychanalytique du délire" Revue Française de Psychanalyse n°4 et 5 - Oct. 1958.
- RANK O.
 - Le traumatisme de la naissance - Payot
- REISS F.
 - La vie de Nijinski - Plon .
- SOLPRAY G. (traducteur)
 - Le journal de Nijinski - Gallimard
- SEMINAIRE DE PERFECTIONNEMENT
 - "L'homosexualité" - Revue française de Psychanalyse - (Janv.1963)
- VOLMAT R.
 - L'art psychopathologique - P.U.F. (1956)
- WEIGALL
 - Histoire de l'Egypte ancienne - Payot.

